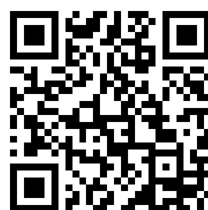
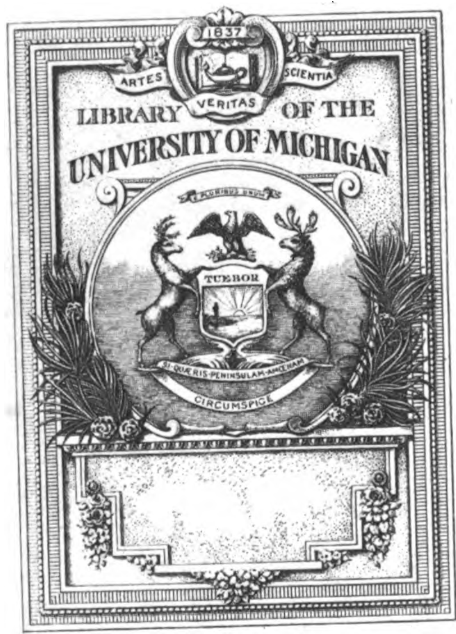



1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

MICHELE SCHERILLO

L'*ARMINIO* DEL PINDEMONTE

E LA POESIA BARDITA

Dalla NUOVA ANTOLOGIA, Vol. XXXVIII, Serie III
Fascicolo del 16 aprile 1892



ROMA
TIPOGRAFIA DELLA CAMERA DEI DEPUTATI
1892.

I.

La poesia, che fu dal Klopstock e dal Monti chiamata bardita, nacque male; dall'equivoco cioè che e bardi e druidi ed euhagi fosser comuni così ai popoli che abitavan le Gallie o la Britannia come a quelli d'oltre Reno. Ma se nei poemi bardici del Gray e del Macpherson, o nelle tardive fantasie dello Chateaubriand, quegli antichi cantori e sacerdoti potevano a buon conto credersi a casa loro, poichè ve li avevan già trovati i Romani condotti da Giulio Cesare; nelle selve dei Cherusci e dei Catti si sarebber trovati fra estranei se non pur tra nemici. Il più di cotesti barbari non riconoscevan come iddii se non quelli che avevan sotto gli occhi e che loro giovavano apertamente, quali il sole, la luna e il fuoco, senza che delle divinità altrui sapesser neanche per fama; laddove i Galli si vantavan discendere da Dite, e adoravano principalmente Mercurio (un dio beninteso che equivaleva suppergiù al Mercurio della mitologia greca e romana), e poi altri cui riconoscevano le virtù medesime che e Greci e Romani attribuivano ad Apollo, a Minerva, a Giove, a Marte. E se i Germani, dediti com'essi erano anima e corpo alla guerra, avevano dei sacerdoti per il loro culto, questi non costituivano una casta religiosa vigorosamente e settariamente ordinata come presso i Galli quella dei druidi. Coi quali venivan quindi anche a mancare i bardi, che n'eran parte, e che, al dir di Ammiano Marcellino, di Strabone e di

Diodoro Siculo, « cantavano in versi eroici, accompagnandosi con dolci modulazioni della lira, i forti fatti degli uomini famosi. » In una di quelle sue concitate apostrofi a freddo, Lucano, rivolgendosi alle Gallie nel momento che Cesare s'accingeva a tornare in Italia, esclama: « Voi, o bardi, che con le vostre lodi tramandaste, vaticinando, ai più lontani nepoti la fama dei prodi spenti in battaglia, scioglieste allora nuovamente, rassicurati, molti dei vostri canti. E voi, o druidi, riprendeste i barbarici riti e il nefando costume dei sacrifici, che avevate dovuti interrompere costretti dalle armi ».

I Germani solevano entrar nella battaglia urlando; abitudine codesta che avean comune con tutti i barbari, e che in Omero caratterizza l'esercito troiano. Condotti da Cecina sotto Piacenza, essi, al segnale dell'assalto, levarono un canto feroce, battendosi sugli omeri gli scudi. Un'altra volta, sul Reno, spaventarono i legionari col canto degli uomini e lo schiamazzo delle donne. La notte, che seguì alla prima vittoria ottenuta pel terreno acquitrinoso di Vetera, la passarono fra canti e grida. E di solito accoglievan le parole del loro capitano percotendo le armi e tripudiando. Lasciò fama di sè, non meno per la sveltezza che per lo strepito delle armi e i canti bellicosi, una coorte di Sigambri, la quale aveva aiutato Poppeo Sabino a sottomettere i Traci. Ma a nessuno potrebbe venire in mente di scorger tra siffatte espressioni d'entusiasmo marziale il lampeggiamento d'un sorriso, per quanto selvaggio, della musa, per quanto barbara, d'una classe privilegiata di sacerdoti poeti. Eppure dovrebbe proprio ad esse far capo la poesia dei presunti bardi tedeschi! Descrivendo i costumi dei Germani, Tacito dice che essi, per augurarsi la buona fortuna delle armi, cantavano in maniera da infiammar gli animi. Atterrivano o trepidavano secondo che si diffondeva il rimbombo tra le schiere; e il loro pareva non un concerto di parole, bensì di valore. Si studiavan principalmente di produrre suoni aspri e discordi, ed accostavan gli scudi alla bocca, perchè, ripercotendovisi, la voce rintronasse più cupa ed orrenda. Cosiffatta spaventosa maniera di cantare chiamavan *baritum,* secondo che si legge nel maggior numero dei codici e delle stampe del libro di Tacito, ovvero, secondo che si legge in altri codici e in edizioni più recenti, *barditum.* Or a codesta povera parola appunto, anzi a codesta povera variante, è le-

gato il destino di quel nuovo genere poetico, di che il Klopstock si servì per ringagliardire il sentimento della nazionalità germanica, e il Monti per celebrare la conquista e l'oppressione napoleonica. Dietro quella malsicura parola parve al Klopstock di veder appiattate intere falangi di bardi e di druidi tedeschi; e al suo orecchio non suonò più come un urlo, appena forse articolato, dell'esercito in tumulto, qualcosa che somigliasse, per l'accompagnamento, all'orrendo fracasso descrittoci da Strabone (VII, III, 3) che le donne cimbriche producevan percotendo le pelli distese a mo' di tamburo sui graticci dei carri, ma come un canto ritmico e d'argomento storico. E come se i Germani fossero d'origine celtica, pretese di scorgere un'affinità tra il *barditum*, latinamente racconciato da Tacito, e il neoceltico *barddas*, che asserì significare poesia fondata sulla storia.

È intanto curioso notare che nelle Gallie, dove i bardi ebbero una vita reale, non esisteva o non c'è stata tramandata una voce che suonasse press'a poco come bardito e che significasse canto dei bardi; e sarebbe invece esistita nella Germania, dove non si può desumere da altra prova che i bardi avessero vita se non da quella parola appunto. La quale, nel maggior numero dei codici e nelle edizioni più autorevoli si legge, com'ho detto, *baritum;* e leggeva così anche Alessandro d'Alessandro, il famoso umanista napoletano amico del Pontano e del Sannazaro. E una tal lezione ha poi il conforto d'un'autorità tecnica in fatto di arte militare, Vegezio, e d'un'autorità storica competentissima per ciò che riguarda i popoli barbari, Ammiano Marcellino. Solamente quando i due eserciti avversi sian venuti alle mani — ne ammaestra l'autore dell'*Epitoma rei militaris* (III, 18) — s' ha da levar quel grido « quem *barritum* vocant ». Ed Ammiano racconta (XVI, 12) che, in un certo scontro, i Cornuti ed i Braccati, terribili in guerra pel quotidiano esercizio delle armi, nel darsi addosso levarono un fragoroso *barritum* (qualche codice offre la variante, per noi indifferente, *varritum*); il quale, egli descrive, « nascendo come un leggiero susurro, veniva di mano in mano ingrossando a misura che cresceva l'entusiasmo per la pugna, fino a pareggiare il rimbombo dei flutti rompentisi negli scogli ». E altrove (XXVI, 7) lo stesso storico chiama terrifico fremito quello che « barbari dicunt *barritum* ». Il Klopstock mostrò di non accorgersi che Ammiano e Vegezio

fosser contro di lui, e ne citò, con quello di Tacito, i nomi, a sostegno del suo *barditus!* E dimenticando troppo presto che in quella meschina variante era la sola fede di vita dei bardi tedeschi, argomentò: « noi non abbiam fatto spegnere i bardi, che ci vieta dunque di risuscitare anche i barditi? per lo meno, io non ho saputo trovare un'altra parola che indicasse meglio una specie di poesia che pel soggetto risalisse al tempo dei bardi, per la forma si rassomigliasse ai loro canti ». La qual poesia poi, « riunendo e temperando l'uno coll'altro il doppio carattere dell'epica e della lirica », sembrò al Monti, « se non la sola, almeno la più acconcia ad ordire una qualche tela poetica dei portenti operati » da Napoleone; e al suo tardivo bardo della Selva Nera fa recare dalla figliuola Malvina (un nome tolto ad Ossian) « l'arpa cherusca »!

Beninteso che se bardi i Germani non ebbero, non mancaron perciò d'una qualunque poesia nazionale; solo che i loro poeti non si chiamaron come quelli d'oltre Reno, e alle loro canzoni non dettero quel fantastico nome di barditi. Con esse, comunque le chiamassero, celebravan le antiche origini e gli eroi eponimi Tuistone e Manno (*Germ.* 2); e nell'incominciar la battaglia rammemoravano le lodi di Ercole (quale che si fosse l'eroe da Tacito adombrato sotto cotesto nome classico), primo fra tutti gli uomini forti (*ib.* 3) (1). E per mezzo dei canti si tramandaron per lungo tempo la gloriosa memoria del vincitore di Teutoburgo (*Ann.* II, 88); fino a tanto almeno che non fosse meglio affidata alle pagine immortali del magnanimo storico dei vincitori.

II.

Il Klopstock che, come dice lo Zumbini, « ebbe sempre il sommo fine di suscitare nei suoi concittadini tutti quei forti affetti che sono necessari a far potente e gloriosa la patria », volle appunto rinnovellare codesti canti in onore d'Arminio. I suoi *barditi per il teatro* consistono in cori e dialoghi che si succedono e s'alternano, cantati e recitati specialmente da druidi e da bardi. Il coro risponde appuntino alle prescrizioni di Orazio,

(1) Cfr. Rajna, *Le origini dell'epopea francese*, Firenze, 1884, p. 26 ss.

compiendovi le parti di attore e pregando e scongiurando gli Dei perchè la buona fortuna arrida agli oppressi ed abbandoni i superbi oppressori. E in certa maniera i barditi arieggiano i *Persiani* di Eschilo; chè anche qui l'azione è al di fuori della scena, e agli spettatori non ne giunge che l'eco. Nella tragedia eschilea però, il nunzio, la desolata madre di Serse, l'ombra di Dario scongiurata dal popolo, Serse sconfitto, si succedono l'uno all'altro, accompagnati o ricevuti dal coro, quando già l'obbrobriosa disfatta dei Persiani è avvenuta ed è a tutti nota; laddove nel bardito tedesco l'azione storica si svolge contemporaneamente alla scenica, ed i personaggi ed il coro son come le sentinelle avanzate della platea, a cui dànno le informazioni di quanto a mano a mano va accadendo al di là della scena. Anche il fine politico e morale dei due poeti è il medesimo: celebrare una grande vittoria redentrice della patria, e proclamare che i Greci o i Tedeschi non furon mai « servi ad alcuno o ad alcuno soggetti », come dice Eschilo; salvo che questi preferì di mostrare ai suoi concittadini qual larga piaga avesse il loro valore aperta nel cuore dei vinti, quegli di rappresentare la legittima esultanza dei vincitori.

I barditi costituiscono come una trilogia di Arminio: ne cantano la battaglia, i principi rivali e la morte. Furon pubblicati in anni diversi: nel 1769, nell'84 e nell'87; e provocarono una quasi rivoluzione letteraria. Si era in tempi, racconta il Goethe, in cui, appunto perchè si godeva d'una talquale libertà ed indipendenza, si sentiva imperioso il desiderio d'una indipendenza e d'una libertà più larga. « Nella *Battaglia d'Arminio*, dedicata a Giuseppe II, i Tedeschi che scuotevano l'oppressione romana erano rappresentati sotto un nobile e fiero aspetto, così da lusingare e ravvivare l'amor proprio dei nepoti. Ma poichè in tempi di pace il vero patriottismo non può consistere che nel badare alle proprie faccende, al proprio ufficio, nello studiar la propria lezione, nell'amministrar bene la propria casa; quello suscitato dal Klopstock non riuscì a trovare un vero oggetto su cui sfogarsi. Federico aveva in parte salvato l'onor nazionale contro un mondo stretto in alleanza, ed ogni cittadino avea il dovere di significare la sua stima e la sua riconoscenza pel principe vittorioso; e allora contro chi rivolgere l'entusiasmo bellicoso? e quale effetto poteva esso produrre? Ne risentì

prima la poesia, e i canti dei bardi, che dipoi sembrarono tanto ridicoli, ebbero qui la loro origine. » Del glorioso passato non rimanendo quasi più traccia nella nazione divisa e confusa, il patriottismo poetico del Klopstock fu, a parer della Staël, « un enthousiasme vague, un désir qui ne peut atteindre son but, et la moindre chanson nationale d'un peuple libre cause une émotion plus vraie ». Qualche tratto però riesce ancora a commuoverci: come, nel primo dei barditi, la scena del fanciullo che strappa al padre la licenza di avvicinarsi al luogo del combattimento, donde poi torna ferito a morte; il riapparir fra' suoi di Segimondo, che al rumore delle armi si era strappate di dosso le bende sacerdotali per correre al campo dei ribelli; la prigionia dell'indegno fratello di Arminio, datosi anima e corpo ai Romani.

Ed è una singolare e ben disegnata figura poetica quella di Thusnelda (il nome ce lo ha tramandato Strabone), la gentile ed eroica consorte dell'eroe. Già Tacito l'avea sbozzata con pochi suoi tratti magistrali. Figlia del perfido Segeste, per rivalità con Arminio fedele alleato dei Romani, essa, pur nelle mani del padre e dei nemici, parteggia apertamente pel marito. Tratta prigioniera alla presenza di Germanico, « non piange benchè vinta e non chiede mercè, ma, con le mani strette al petto, affisa il suo gravido seno »; così che non permette alla vile pietà del padre di dissimulare che ella sia lì trascinatavi per forza. E se pur vuole salvarla dalla vendetta romana, a lui non resta che di rimettere nella clemenza del vincitore se valga meglio esser figlia di Segeste o moglie di Arminio. Le parole misteriose onde lo storico chiude questo tragico episodio somigliano a certi cupi versi di Dante. « La moglie di Arminio partorì un figliuolo, il quale, allevato in Ravenna, che strazio di fortuna fosse dirò a suo luogo »; ma quel che ne dicesse, e se lo dicesse, noi non sappiamo. Il Klopstock, pure in questo seguendo forse Strabone, ci presenta fin dalla battaglia di Teutoburgo Thusnelda madre; e ciò contribuisce al carattere di lei una nuova tinta di gentilezza. Com'è felice, secura nel suo gaudio, quando nel giorno della vittoria può dire a lui titubante per modestia: « Arminio, tu devi oggi tener alta la fronte: chi potrebbe mai farlo, se anche a te non fosse oggi permesso? » Totalmente diversa dalla bieca e truculenta sua suocera, che irrompe nell'azione com'una iena assetata di san-

gue, essa, alle scene di sangue, torce il volto pallido d'amabile terrore; e, consigliatrice di perdono, ispira al vincitore uno squisito sentimento di generosità magnanima, foriero quasi fra le selve germaniche del nuovo Verbo che si diffondeva dall'Oriente. Degna sorella di quelle angeliche ed impalpabili apparizioni femminili, quali Cidli o Maria, che nel sacro poema accompagnano il Messia nella sua sovrumana missione e spariscono con lui o prima di lui, essa può stare a pari, per codesto felice anacronismo nella storia barbarica, col re Adelchi del poeta degl'*Inni sacri*.

III.

Tacito avea deplorato che di Arminio tacessero gli annali dei Greci, e non risonassero abbastanza quelli dei Romani. Ippolito Pindemonte par che volesse riparare a cotesta incuria degli avi, e nel 1797 concepì e scrisse intorno ad Arminio una tragedia in cinque atti con cori; che pubblicò poi nel 1804 e ripubblicò ripetutamente, fino a che nel '12, facendone la quinta edizione, vi aggiunse tre *Discorsi*, i quali per consiglio del Cesarotti avea sin'allora tenuti chiusi nello scrigno (1).

Sarebbe difficile determinare se e fino a qual punto egli conoscesse e prendesse a modello i barditi del Klopstock. Certo, di questi disdegnò la incomposta libertà di condotta, per la quale essi, anzi che a dramma, somigliano ad epopea drammatizzata, scritta, come disse Federico Schlegel, anticipando i tempi e per un possibile teatro avvenire; ma conservò gl'inverosimili bardi, che alla fine di ciascun atto o anche nel mezzo levano i loro canti, e, quello ch' è più, attinse anche lui « dal fonte dell'Edda, ove la settentrionale mitologia si contiene », le « particolarità religiose » della tragedia. Or codesta introduzione della mitologia scandinava nella poesia tedesca, fu, come l' invenzione dei bardi d'oltre Reno, un pensiero tutto del capo di Klopstock; il quale

(1) Circa un secolo prima, anche in Francia era comparso un *Arminius*, del Campistron; ma, per buona fortuna, esso non ha alcun rapporto col nostro. Manca dei druidi e dei bardi, e quindi dei cori; ed ha invece fra' personaggi, oltre il protagonista, pur Varo, Segeste e Sigismondo. L'intreccio principale é fatto dalla rivalità di Varo e di Arminio per conquistare il cuore d'Ismenia (Thusnelda nubile) figlia di Segeste!

voleva così, anche per quest' altro verso, rendere indipendente dalle letterature classiche quella del suo paese. Benchè la sua immaginazione pur cogliesse alle volte i rapporti che sono tra le deità nordiche e l'aspetto della natura a cui presiedono, in generale però i suoi sforzi non riuscirono che ad introdurre la nomenclatura della nuova mitologia. « Per quanto le favole dell'*Edda* mi fossero care — racconta il Goethe — non potevo farle entrare nelle mie produzioni poetiche, giacchè, se piacevano alla mia fantasia, non però riuscivo a percepirle in un modo qualunque; mentre la mitologia greca ci fu tramandata chiaramente coi capolavori dei più grandi artisti... Perchè mai avrei dovuto sostituire Odino a Giove e Thor a Marte? perchè alle figure chiare e ben definite del mezzogiorno le nebbie indefinite del settentrione? » Il Pindemonte invece vi si credette obbligato dal soggetto; e nei cori (imitando in questo il Racine, che dalle circostanze religiose desunse alcuni particolari pei cori dell'*Athalie*) mise in mostra « Odino e l'alta sua compagna Frea », Tore « de' lor figli tutti il più possente », « le Valkyries, vergini bellissime che servono agli eroi nel Valhalla », e nel dialogo fece due volte giurare « Su questa al grande Odino ara sacrata ».

Oltre a ciò, è anche degno di nota che il Pindemonte, fra i tanti luoghi di Tacito che parlan direttamente e vivamente di Arminio, abbia scelto per epigrafe proprio quel brano della *Germania* ch'era servito di epigrafe ai barditi, non mutilandolo che del primo periodetto che riguarda i Cimbri. Eppure, se efficacissimo ed opportuno doveva esso parere al poeta tedesco, riassumendo in pochi tratti la eroica e gloriosa storia della resistenza dai Germani opposta in ogni tempo, e prima e dopo e con Arminio, alla conquista romana; nè opportuno nè efficace poteva riuscire innanzi alla tragedia italiana. Nè della funesta ambizione dell'eroe cherusco, e neppur del suo nome, si fa cenno in quel brano; e solo vi si ricorda che, fra tanti altri fatti gloriosi, i Germani *Varum trisque cum eo legiones etiam caesari abstulerunt.*

Ma per quanto conoscesse la patriottica trilogia del poeta della *Messiade*, e in questi particolari la prendesse a modello, il concittadino di Scipione Maffei non si lasciò, com' ho detto, da essa fuorviare fino al punto da imitarne la licenziosa condotta drammatica. Ai suoi verdi anni avea sì corso il regno am-

pio dei venti, visitando, e spesso facendovi lunga dimora, la Francia, la Svizzera, l'Olanda, l'Inghilterra e la Germania; avea sì ammirata e coltivata, meglio forse che alcun altro in Italia, la poesia inglese, traducendo Milton ed imitando Gray: ma il suo spirito, naturalmente mite, era rimasto impastoiato nelle tradizioni della poetica di Boileau e nei paradossi di Voltaire. Come tanti altri, anch'egli sentì il fascino di codesto « Proteo multiforme »; ed è increscioso sentirgliene ripetere, quasi meccanicamente e in buona fede, i ragionamenti sennati o faziosi e i giudizi quasi sempre partigiani e in mala fede. Si professa osservatore devoto e convinto di quelle unità drammatiche che il Voltaire avea proclamate nè più nè meno che « le tre grandi leggi del buon senso »; ed esclama con tuono altezzoso e da saccente: « Confesso d'aver fatto cosa che non mi sarà probabilmente a questi dì perdonata: ho seguìto nella mia tragedia le regole della tragedia! Qual servilità, superstizione, viltà! Un'anima generosa ed alta non si piega sotto alcun giogo, vuol libertà e indipendenza, lascia agli scrittori mediocri l'ordine, la proporzione, il decoro, e quel così detto buon gusto, che si spaventa sì facilmente, e tutto rifiuta ciò che tien dell'ardito, del nuovo, del pellegrino. Il mondo venne ingannato abbastanza, regnò abbastanza la tirannia del precetto e l'aristocrazia degli esempi. Or finalmente imparossi che semplicità, unità, convenienza, verisimiglianza son vocaboli artifiziosi, all'ombra dei quali un autor meschino ripara; mentre nulla manifesta meglio l'uom singolare, il gran *genio*, che lo stesso cadere da quelle altezze a cui egli solo giunger potea con gli aquilini suoi voli ». Ma codest'aria di spavalderia non gli veniva che dalla coscienza di ricalcare, pur in questo ragionamento, le pedate del maestro. Il quale nella prefazione al *Brutus* avea insegnato: « Il n'en est pas des règles de la bienséance, toujours un peu arbitraires, comme des règles fondamentales du théâtre, qui sont les trois unités. Il y aurait de la faiblesse et de la stérilité à étendre une action au-delà de l'éspace du tems et du lieu convenables. Demandez à quiconque aura inséré dans une pièce trop d'événemens, la raison de cette faute: s'il est de bonne foi, il vous dira qu'il n'a pas eu assez de génie pour remplir la pièce d'un seul fait; et s'il prend deux jours et deux villes pour son action, croyez que c'est parce qu'il n'aurait pas eu l'adresse de la resserrer dans l'éspace de trois heures, et

dans l'enceinte d'un palais, comme l'exige la vraisemblance ». Non so donde Pietro Custodi desumesse che il Pindemonte fu dei pochi italiani che nella tragedia « ricusarono quei vincoli immaginari »!

Era poi naturale che, ammirando Voltaire e la sua poetica, ei dovesse guardare con un occhio di commiserazione quel tal « barbaro che non era privo d'ingegno ». Non disconviene che fosse « sovrano ed universal pittore », ma « contro l'opinion generale » afferma « che vero genio non ebbe ». E non si contenta ripetere, « dopo i critici più sensati, che le opere di lui sono mostri, i quali hanno alcune parti d'una bellezza straordinaria »: vuole anzi notare « che non pochi di quei fiori così vantati piacerebbero meno, se in un campo spuntassero meno selvaggio, laonde, inaspettati presentandosi all'occhio, deggiono di necessità trovarlo indulgente assai ». A Salvator Betti codesto dovè parere un arguto modo di ragionare, giacchè egli sentenziò che nessuno meglio del Pindemonte « seppe ritrarci la vera immagine del Shakespeare », e trovò « rara leggiadria » in questi versi del prologo all'*Arminio*, nei quali il poeta stesso confessò d'aver imitata « la egregia musa di Gray ». Sono, come determinò poi lo Zanella, la traduzione quasi letterale d'un brano del *Progress of poetry*.

Là, 've il placido Avone i campi irriga,
Giacea della Natura il figlio caro
Tra i fiori e l'erba. La gran madre, assisa
Su quella sponda istessa, il volto augusto
Svelò tutto al fanciul, che stese ardito
Vêr lei le braccia pargolette, e rise.
Ed ella, te' questo pennello, disse:
La genitrice ritrarrai con esso,
Bambin sublime! Ma non volle l'Arte
Raccorlo in grembo, e in lui stillar suo latte.

A sentir lui, che qui poi ricucinava una concettosa frase del Pope, l'Arte avea riserbati i suoi vezzi all'Addison.

L'Arte che te nodrìo, saggio Addissono,
Per cui Caton dalle Britanne ciglia
Trasse morendo lagrime Romane.

Anche queste eran però smorfie alla Voltaire. Solo perchè costui nella dedica al *Brutus* avea sentenziato: « La tragédie de *Caton*, qui fait tant d'honneur à monsieur Addison..., la seule bien écrite d'un bout á l'autre chez vôtre nation (l'Inghilterra), ... ne doit sa grande réputation qu'à ses beaux vers, c'est-à-dire à des pensées fortes et vraies, exprimées en vers harmonieux »; il Pindemonte dichiarò nei Discorsi: « mentovando nel Prologo..... il *Catone* di Addison, io volli un componimento esaltare in cui si guardan le regole principali, non indicare un modello, sapendosi che nell'orditura molto a desiderare lascia l'illustre autore, che non lascia nulla nella nobiltà ed elevatezza dello stile e nella pittura di tanto protagonista ». E perfino nell'amore per la Lecouvreur il romito di Verona volle scimmiottare il patriarca di Ferney! Sessantasette anni dopo ch'era morta e le era stata negata la sepoltura in terra benedetta, quella povera attrice riapparisce nelle pagine di lui la fronte ancor redimita della corona d'alloro onde l'amante poeta l'avea gratificata; e ancor ci si ripetono quelle due brutte terzine italiane, scritte dal Riccoboni in onore di lei e riferite nella prefazione alla *Zaïre*. Una volta sola, strettovi dalla carità del natio loco, il buon Ippolito fece una levata di scudo contro il Voltaire; e fu per difendere il Maffei dalle tristi carezze di lui e dalle sgarbate censure del pseudo M. de la Lindelle.

IV.

Il Foscolo ha asserito che « la tessitura di questa tragedia è modellata sui drammi tragici di Shakespeare, salvo per quel totale abbandono degli antichi precetti, la cui violazione non si perdona dai letterati italiani a qualunque loro scrittore, anche valentissimo ». Giudizio strano, come si vede; ch'è seguito da quest'altro, ugualmente strano. Il Pindemonte, egli dice, « ha voluto combinare, e non senza buon successo, i varii procedimenti del dramma greco, inglese ed italiano; escludendo però il francese, giacchè il sistema tenuto dall'Alfieri ha fatto nascere la convinzione in Italia che la tessitura di quelle tragedie sia per ogni verso inconciliabile col gusto del teatro italiano ». A noi par vera proprio la sentenza contraria: che il Pindemonte cioè, pur desumendo qualche particolare da altre letterature,

prendesse principalmente a modello il dramma francese. Non già che non intendesse come lo Shakespeare, « sbalzando i suoi personaggi di luogo in luogo e ritenendoli sì lungo tempo sopra la scena, può con gli stati in cui li presenta moltiplicare altresì e variare i tratti del suo pennello assai più che non lice a colui che i personaggi suoi restringe in un solo spazio e nella breve durata d'un giorno solo »; o che non intendesse come quel barbaro, « valendosi nel dipingerli delle circostanze più volgari eziandio e più basse, può un'evidenza imprimere ne' suoi quadri, alla quale non arriverà mai colui che tra le circostanze sceglie le più nobili e le sole degne del coturno »; ma gli pareva poco dignitoso il seguirlo, venendo così meno alle tradizioni del latin sangue gentile, e quasi un cangiare il « coturno in una pantofola ».

In codesta tragedia, la ribellione ai Romani, Teutoburgo, la prigionia della moglie e del figlio di Arminio, sono un passato; e il nòcciolo storico della vera azione drammatica è in queste parole di Tacito: « Partiti i Romani e cacciato Maroboduo, Arminio, bramando di regnare, ebbe avversi i fautori del popolo, che in nome della libertà lo combatterono con varia fortuna; e per tradimento de' suoi congiunti morì ». Le particolarità d'un tal fatto, soggiunge il poeta, « non le abbiamo nè in Tacito, nè in altro storico; m'era dunque lecito d'inventarle ». Cosicchè quanto il racconto dello storico latino offriva di altamente tragediabile, e da cui il Klopstock avea pur cavati episodi mirabili, qui cede il campo a fantastiche invenzioni. Oh che forse c'era da correr dietro alla storia, e « confondere », come avea fatto l'Inglese ed era « vezzo parimente di celebri autori tedeschi, l'ufficio del poeta con quello dello storico? » Non era forse nell'*Alzire* e nella *Zaïre* « tout feint, jusqu'aux noms? » Dei personaggi, che saltan sù dalle pagine di Tacito già belli e formati per la scena tragica come Farinata dalla sua tomba, il Pindemonte non accoglie che il protagonista e la moglie; non senza però prima ripulirli della loro rozzezza montanara. Il Boileau non avrebbe permesso che i barbari portasser sul teatro la barbarie, egli che si scandalizzava dello scrittore di egloghe che « Fait parler ses bergers comme on parle au village »; nè l'avrebbe approvato il Voltaire, che rimproverò allo Shakespeare d'aver nell'*Amleto* messo in bocca a una sentinella il lin-

guaggio che si parla in un corpo di guardia e non quello che l'etichetta prescrive si parli « sul palcoscenico, davanti ai primari personaggi della nazione, i quali parlano nobilmente, e innanzi ai quali bisogna parlar anche nobilmente ».

Il nuovo Arminio ha qualcosa del Morgante, non solo per certi suoi prodigi di valore:

Della battaglia il nembo
Sostenea sol: da monti cinto il vidi
D'estinti corpi; alcun de' miei vid'io
Non osar di colpirlo, e con l'alzata
Lancia fermarsi a contemplarlo;

ma ancora per una talquale grossa dabbenaggine e credulità. Il suo cattivo genio è un Gismondo, la cui ingenua furberia è solo superata dalla supina ingenuità dell'eroe; ed è lui che gli ha messo in testa, senza un motivo apparente, il tarlo del regnare. Il poeta volle in esso « rappresentare un personaggio che mala cosa intraprende benchè delle doti vestito più luminose », e destare così « un aborrimento misto di maraviglia e insieme di quella nobile compassione che l'abuso delle qualità più illustri della mente e del cuore produce in noi anche sulla scena del mondo »; e credette d'esserci perfettamente riuscito.

Non fu però contento del carattere prestato a Tusnelda; « ed io non istupirei gran fatto » — egli dichiara — « che pochissimo agli uditori piacesse, poco piacendo a me stesso ». Così anche questa volta Tusnelda ci fa ricordare di Adelchi, ma per la scontentezza che lascia di sè nel suo autore. Buona madre e dignitosa moglie mentre rimase nelle selve native, tanto che Velante, che della grandezza propria ha un concetto ben più preciso di quello non riescano a formarsene gli spettatori, la può lodare d'aver nei figli stillato « col latte amoroso... quanto è di grande » in loro, d'esser la più ardita nelle pugne, un modello di cittadina e di sposa « nel contar, nel trattar l'ampie ferite... d'un egregio sposo »; quando vi ritornò dopo la prigionia — giacchè Tusnelda qui torna da Roma! — mutò carattere. E il figlio Baldero — un figliuolo, come la sorella Velante, immaginario, e da non confondere nè con quello di cui essa era incinta allorchè cadde in mano dei nemici e che fu allevato a Ravenna, nè, pare, con quel Thumelico che Strabone dice avesse

tre anni quando con la madre e l'avo fu trascinato dietro il carro trionfatore del giovane Germanico e il Klopstock immagina già nato al tempo della vittoria di Teutoburgo — il figlio Baldero si addolora di vederla fastidire oramai i costumi patrii e risentire strani bisogni, quasi ella speri tergere lo scorno della schiavitù col titolo di regina, « macchia più grande ». Ma la richiamano in sè stessa le disgrazie prodottele dall'ambizione. Rivolta allora ad Arminio, gli grida odiare e calpestare le agognate corone dacchè passarono in lei i sensi del morto figliuolo:

Saprò, battendo il petto
E lacerando il crin, correr le selve,
E infiammar contro a te soldati e duci,
E i tuoi più fidi sollevarti contro.
Chi meco non sarà? chi d'orba madre
Non fia che s'alzi al giusto, al santo grido?
Trema, o Tiranno. Così l'ombra irata
Placherò del figliuol, che di regali
Spirti a ragion mi riprendea pur troppo;
Poi, fuggendo da te, con questo ferro
Che di te il liberò raggiungerollo.

Beninteso che poi non fa nulla nè di quel correre scarmigliata per le selve, nè dell'ammazzarsi; come del resto non fa mai nulla neanche di quella certa sua arcana e miracolosa scienza di sanar le ferite coi succhi delle erbe, che decanta allor che le è già morto il figliuolo e il marito è moribondo.

Or se ad Arminio e alla sua famigliuola e al tristo suo consigliere si aggiunga il fidanzato della figlia e un corriero del campo, si avranno tutti i personaggi di questo dramma. Di Adgandestrio re dei Catti, che si offrì di avvelenare il Cherusco solo che il Senato romano gli avesse procurata la droga, non si fa punto menzione; Segeste e Maraboduo, invidiosi e rivali di Arminio, non son che ricordati da questi quando si vanta d'averne ammaccato l'orgoglio; nè ad Inghiomero, suo zio paterno e d'antica autorità presso i Romani, il quale parteggia per lui fino a che la potenza n' è sul nascere per poi abbandonarlo quando quella stessa potenza gli dà ombra, è mai permesso di varcar la soglia del palcoscenico. Ne sentiam susur-

rare con sospetto nel primo atto; sappiamo nel secondo che egli solo non ha ancor proclamato re il nipote; nel quarto che l'ha finalmente fatto; e nel quinto che con « tradimento improvviso » s' è congiunto ai nemici. Perfin nella nipote nasce il desiderio di vederlo per lo meno alla catastrofe; ma ei n'è impedito anche allora, chè « Del perduto scudo L'alta vergogna a celar corse »! Così dunque son tenuti lontani dall'azione tragica tutt'i principali fattori dell'azione storica; giacchè non l' inganno degl'immaginari figli e genero, bensì del suocero e dello zio, fu cagione delle rovina di Arminio. E con essi tutti i Romani, non facendosi grazia neanche a « qualche illustre prigioniero ». Il poeta, che non amava la confusione, non volle « due nazioni sopra la scena »; oltrechè, egli aggiunge, « quella opposizione di costumanze, per cui ciò piace singolarmente, trovasi di qualche modo nella mia tragedia, benchè i Romani non v'appariscano, stante il molto che vi si dice di Roma ». Con questa quarta unità, del popolo in iscena, al Veronese forse parve d'arricchire d'un'altra fronda la corona ond'era stato cinto il capo della Melpomene italiana da quel

grande,
Che, dicendo alte cose in alto stile,
Meritar parve che ad udirlo stesse
Il flor di Grecia e Roma; ove minori
Di quei ch'egli scolpì Timoleone
Agide furo, e l'uno e l'altro Bruto.

V.

Il vero è che qui la storia non costituisce il fondo del quadro, serve invece di cornice; e il soggetto principale son gli amori di Velante per Telgaste. Così il devoto ammiratore del Maffei e del Voltaire, disdegnando quel che c'era di più serio e vitale nella loro riforma drammatica, tornava indietro ai vieti schemi di Corneille e della sua scuola. Il valoroso erudito veronese, tanto elogiato e difeso dal Pindemonte, aveva scritto a proposito della sua tragedia e stampato fin dal 1745: « L'essere poi il fatto di Merope lontanissimo per sè dal contenere amori, fece in oltre avvertire che si sarebbe con esso potuto tentare

se fosse possibile di rendere anche a' nostri giorni accetta e gradita una tragedia senza amoreggiamenti; mentre l'uso già da gran tempo introdotto di non rappresentar quasi altro..., disperdere avea quasi fatto la vera tragedia e svanire... Fra tutte le passioni pareva all'autore della *Merope* non trovarsi la più tenera, la più ferace di sentimenti veri, e la più atta a commuover tutti, del materno affetto. Quell'amore che usi siamo d'intendere con tal nome, non da ognuno è compreso, e chi per esso si rammarica, più persone fa ridere di quelle che faccia piangere. Ma dell'amore di madre abbiamo idea tutti, essendo il più intimo della natura, e atteso che chi non è madre o padre, è però o fu figlio ». E il Voltaire, proemiando alla *Semiramide* che fu rappresentata nel 1748, avea ripetuto: « La galanterie a presque par-tout affaibli tous les avantages que nous avons d'ailleurs. Il faut convenir que d'environ quatre cens tragédies qu'on a données au théâtre depuis qu'il est en possession de quelque gloire en France, il n'y en a pas dix ou douze qui ne soient fondées sur une intrigue d'amour, plus propre à la comédie qu'au genre tragique... Jamais l'amour n'a fait verser tant de larmes que la nature. Le coeur n'est qu'effleuré, pour l'ordinaire, des plaintes d'une amante, mais il est profondément attendri de la douloureuse situation d'une mère prête de perdre son fils ». Par di risentire in queste parole un'aura della grande tragedia greca anteriore ad Euripide, e di presentire gli accordi della pudica musa manzoniana. Che se il Voltaire stesso, non sapendo resistere alla seduzione dei facili applausi, indulse poi anche lui al gusto del pubblico portando sulla scena i romanzeschi amori di Tancredi ed Amenaide o di Orosmano e Zaira (la quale, nata cristiana d'un discendente di Buglione e tirata sù per maomettana, non è in fondo che una Clorinda, che però muore senza il battesimo nè della religione nè, mi si perdoni, dell'arte, a cui sia affidata la parte di Desdemona), egli quasi quasi sconfessò più tardi quelle sue opere. La lor buona fortuna io la debbo, egli scrisse, « beaucoup moins à la bonté de mon ouvrage qu'à la prudence que j'ai eu de parler d'amour le plus tendrement qu'il m'a été possible. J'ai flatté en cela le goût de mon auditoire: on est assez sûr de réussir quand on parle aux passions des gens plus qu'à leur raison. On veut de l'amour, quelque bon chrétien que l'on soit ». E ad ogni modo qui l'amore era il

proprio soggetto del dramma, non un episodio parassitico che soffocasse l'azione principale; e questa non era già storica bensì del tutto fantastica.

Il Pindemonte preferì restar fedele a Boileau; il quale, per condiscendenza forse verso l'amico Racine, avea decretato: giacchè « la sensible peinture » dell'amore « Est pour aller au coeur la route la plus sûre, Peignez donc, j'y consens, les héros amoureux ». E l' « amoroso » — tal era il nome che nel gergo da palcoscenico si dava all'una delle prime parti — nell'*Arminio* è Telgaste, nobile e generoso cavaliere, amico fido ed illuminato dell'eroe e del figliuolo, promesso sposo e amante passionato di Velante, ma amico ed amante soprattutto della libertà germanica. Viene in uggia a Tusnelda perchè si riempie sempre la bocca di uno di quei tre paroloni che gridaron tanto i rivoluzionari dell'ottantanove: « l'egualitade »; e poichè il tristo Gismondo ha cura di ripeterlo all'orecchio di Arminio, questi, ruminando la abborrita parola (« Di questa odiata egualità l'oltraggio »), prende anch'egli ad odiare il desiderato genero. Ma Velante, la sua Velante, l'ama. N'era rimasta presa fin da quando, fatta Tusnelda prigioniera dei Romani, essa affidata alla madre di lui, lo avea visto tornar dal campo, « pieno ancor di bello Sdegno guerrier le colorate guance », carico di palme e di gloria. E le nozze eran fissate per l'anniversario di Teutoburgo. Ma quando Arminio si sentì rodere da smanie regali, e nel genero non vide che un impaccio alla via del trono, gli affidò una vana ambasceria a Roma, nella speranza che per quel giorno memorabile, in cui ora disegnava compiere il colpo di Stato, fosse ancora lontano. Durante l'assenza del suo diletto, Velante spasima d'amore. Del che poi la madre la rimprovera:

Quel tuo frequente
Notturno sospirar perchè il ritorno
Egli alquanto indugiava, quell'alzarti,
Quell'uscir, quel tenerti ore sì lunghe
Sotto le fredde stelle, non mostrava,
Più che amore, furor?

L'azione scenica si svolge appunto nel giro di sole del fausto anniversario; e comincia coll'improvviso e inaspettato ritorno di Telgaste. È circondato da quella « compagna picciola » di

Cherusci che l'ha scortato a Roma, ed alla quale egli parla come se avesse intenzione di parodiare l'Ulisse dantesco:

> Compagni fidi, che vinceste tanto
> Di fatiche e di rischi, alfin siam giunti,
> Giunti, pensato ah chi l'avrebbe!, in tempo.

E da lui stesso sappiam subito il luogo dove siamo e dove resteremo per tutti e cinque gli atti: « Di Teubergo ecco il bosco »; come da David avevam saputo che i monti su cui si svolgerà la tragedia alfieriana son quelli di Gelboè. Incontra per primo Baldero, che gli dà subito le ultime notizie, e gli mostra un pugnale tolto da lui fanciullo a un soldato d'Italia, profetando ch'ei se lo pianterà tutto nel petto prima di mirare « i comuni ceppi » e « l'onta paterna »; e, come vedremo, terrà la parola. Incontra poi Tusnelda, Arminio, Gismondo e Velante, con la quale, appena riescono a stare un po' soli, comincia uno scambio di madrigali. Arminio ha parlato chiaro a sua figlia: sarebbe colpa in lei amare il nemico del padre. Che fare dunque? Se non ci fosse il rischio di passare per disertore o per vile, Telgaste la condurrebbe lontano lontano, alla terra promessa da tutti gli amorosi da melodrammi:

> Vuoi tu, mia dolce vita,
> Rompendo i tuoi più antichi e sacri nodi,
> Meco venirne ad abitar lontane
> Grotte solinghe, e a condur giorni agresti,
> Tu di me sol vivendo, io di te sola?

Ma poichè il rischio c'è, ei si trova in una situazione molto simile a quella di Curiazio nella tragedia di Corneille. A Velante tocca la parte di Camilla; e in verità non se la cava mica male. Ad alcune povere donne che, nel momento dello scontro de' seguaci d'Arminio con quelli di Telgaste, le ricordano, per confortarla, che lo sposo combatte per la patria e per compiere il dovere di cittadino, essa grida fuori di sè la stessa maledizione che la Camilla francese avea lanciata contro Roma nell'angoscia infinita per la morte dell'amato:

> Che patria? che dovere? Io questi nomi,
> Che sonare odo sempre, alfin detesto.
> Come una patria che mi toglie tutto,
> Che l'eccidio mio vuole, amare io posso?

Quando la madre ed io trarrem gl' intieri
Dì nella solitudine e nel pianto,
Che a me farà se popolare o regio
Sarà qui reggimento? Il ben di tutti
Dee dunque dal mio mal venir soltanto?
Nè più qui si potrà commoda vita
Viver, s' io di dolor non muoio prima?
(*Passeggiando per la scena*)
Oh incredibil furore! o popol duro,
Che barbaro a ragion l' Italia chiama!
. . . .
Penetrar qui possan di nuovo, e questa
Terra inondar gli eserciti Latini
Di ferro e foco armati e di vendetta.
Io, io mostrare ad essi e aprir le strade
Voglio, ed offrir le faci: io di mia mano
Arderò i boschi, arderò i tetti, e lieta
Vedrò i Cheruschi al roman giogo il collo
Piegar frementi, viver nello scorno,
Non aver terra che li cuopra morti.

Sennonchè Velante, fatta forse prudente dal cattivo risultato ottenuto da Camilla, si frena in tempo, e, rivolta alle Cherusche scandalizzate, ripiglia:

Che dissi? — Ahi dove il gran dolor mi trasse?
Perdono, amiche: riconosco e adoro
Le nostre leggi. Ma da me che vuolsi?
Vuolsi che spento io con piacer contempli
Chi la vita mi diè? Non potrò dunque,
Se inumana non sono, esser Cherusca?
Legge sì cruda no non fu bandita
Per me. Soldati, sospendete i colpi,
E lasciate ch' ei regni... Ah taci, taci,
Sciagurata! E voi, Dei di questa terra,
Dalle mie labbra offesi, o men pungenti
Rendetemi le ambasce, o un cor mi date,
Un cor tenero meno, e più Germano.

Siam tornati alle fiorettature melodrammatiche della fine del seicento; e peccato che qui non ci sia da ammirare neanche

il magistero del verso « e la mesta armonia che lo governa »! E un episodio della morte di Arminio ci richiama proprio a mente la *Caduta dei Decemviri* « drama per musica » del 1697. L' eroe moribondo rinsavisce e concede la figliuola a Telgaste, cui affida, e con parole che fanno ripensare ad Alda la bella, anche la moglie: « Tusnelda mia ti raccomando ». Ciò commuove Velante, che gli si prostra innanzi per baciargli la mano:

Oh padre! oh padre! ed è l'estremo bacio
Questo che la tua man da me riceve?

Così appunto la Virginia secentistica, nel momento che il padre è per trafiggerla, esclama:

Padre, mi uccidi, eccoti il sen; ma voglio
Pria baciar quella mano
Che all'onte mi sottrae d' indegni amori;

e il padre generosamente:

Figlia, Virginia mia, baciala e mori!

Anche nei *Baccanali* di Giovanni Pindemonte, l' innamorata dice all' innamorato legato come lei e presso a lei, nell'ora del supplizio:

La destra allunga,
Dàllami, o caro, e sosteniamci a gara
Nel momento fatal;

e, soggiunge l'autore, « stendono le braccia e a gran pena s'impalmano ». E come nel vecchio melodramma, per allontanare l' « horrore della tragedia », Virginia non muore della ferita paterna, anzi riesce a sposare Icilio; così nell'*Arminio* tutto finisce colle liete nozze dei promessi sposi, e il coro può cantare quest'allegra cabaletta:

Dalla breve tirannia
  Che turbò queste contrade,
  Ecco sorger Libertade
  Più gradita e bella più.
Ma durare, o patria mia,
  Sol potrà co' tuoi costumi.
  Temi sempre, o patria, i Numi,
  Ama sempre la virtù.

Povero Voltaire! Il Pindemonte non ha voluto dunque rinunziare a nulla: « c'est presque toujours la même pièce, le même noeud,... dénoué par un mariage »! Son drammi, soggiungeva il Voltaire parlando delle tragedie francesi anteriori alle sue, che sarebbero semplici commedie ove non ci fosser principi per attori e « quelquefois du sang répandu pour la forme ».

VI.

E non è già di sangue che manchi l'*Arminio*. Oltre al protagonista, muore sulla scena, com' avea promesso, anche il figliuolo Baldero. Quando coi ragionamenti s'accorge di non riuscire a ritrarre il padre dalla via della tirannide, ricorre, sotto gli occhi di lui, al prelodato pugnale. Ammazza, egli dice, sè stesso perchè d'animo men brutale di Bruto.

Quel Giulio, ch' io ti udii sul labbro dianzi,
Perchè il regno affettava ucciso venne.
Degli uccisori un si nomava Bruto,
E che da lui Bruto nascesse è fama.
Restin pur sempre tra i nemici nostri
Così atroci furori. Ma se il giorno
Io da te non avessi, altro, tel giuro,
Non cercherei, che trapassarti il petto.
Nè trapassartel già, come vilmente
Fè quel Romano, con insidïoso
Pugnal nascosto tra l' imbelle toga;
Ma te chiamando a singolar certame,
La tua vorrei morte, o la mia. Ciò dunque
Che mi riman, se il tuo desir non vinci,
È di due l'uno: o nel cor pormi un ferro,
O in bando ir dal natìo cielo per sempre.

Messa così la questione, s'appiglia al primo dei due partiti.

Con questo suicidio, non so perchè, il Pindemonte credeva di aver fatto qualcosa di molto nuovo, così da meritare forse il biasimo di chi fosse stato più di lui tenero delle regole. « La maniera di morire » di Baldero — egli assevera con una cert'aria di chi è sicuro del fatto suo pur accorgendosi d'esser uscito dai sentieri battuti — « non è comune: quindi tornerà facile il biasimarla; ed io sarò contento che per tal motivo si biasimi ». Nonchè facile, a me

non pare neanche possibile muovergli biasimo per simil motivo. « Le suicide », dice il Voltaire, « est une chose très-commune sur la scène française »; e se il sangue facea ribrezzo, non era già quello sparso con le proprie mani: « il est permis à nos héros et à nos héroïnes de théâtre de se tuer, et il leur est défendu de tuer personne ». Può bensì parere, come difatti è, un episodio ozioso. Ma messosi nell'impegno di scrivere una tragedia in cinque atti su quella semplice frase di Tacito, il poeta dovea pur creare una azione che avesse riempito quegli atti! « L'infelice Baldero », osserva commentando l'opera sua, « contribuisce di qualche maniera, benchè morto, alla tessitura della tragedia; mentre, conservato da me in vita, nulla potea egli più fare o dire, sia ch'io lo avessi ritenuto tra i suoi, sia che, invece d'ucciderlo, cacciato io l'avessi in esilio ». La morte sua è dunque la salute della tragedia: *mors Corradini vita Caroli*. E infatti l'azione che fino allora era proceduta languidamente, tra una declamazione rettorica di Baldero o di Arminio e un madrigale di Velante o di Telgaste, incespica nel cadavere di Baldero, e ritarda la catastrofe.

Non ha neanche finito lo sventurato giovinetto di profferire le sacramentali parole: « caligin nera Gli occhi mi copre: io muojo », che irrompon sulla scena la madre e la sorella a caricar di vituperii Arminio, a profetargli ch'ei sarà oramai perseguitato dall'ombra dell'ucciso, e a trasportar per poco il cadavere lontano dagli occhi del pubblico. L'unità di tempo non può concedere alle esequie che una dilazione di qualche ora; e l'unità di luogo non può nè permettere che il cadavere resti ad ingombrar la scena, nè che sia condotto al sepolcro per altra via, se al poeta preme che a quel trasporto assista anche il pubblico del teatro. L'atto quarto si apre con un'allocuzione di Telgaste: « Sì sì, o Cherusci »; che viene interrotta al meglio dalla pompa funebre. Chi se lo sarebbe aspettato? Così il discorso precedente, come quello presente cadavere, son tirati giù sulla falsariga di Shakespeare! Anche al Pindemonte si sarebbe potuto ripetere l'arguto motto, riferito dal Baretti, di quella signora inglese, che, sentendo leggere in una conservazione la lettera del Voltaire al D'Argental dove dichiarava il teatro di Shakespeare « un énorme fumier », esclamò « que ce fumier avoit fertilisé une terre bien ingrate ».

Come nella tragedia inglese i Romani non voglion permettere che Antonio parli, gridandogli contro che Cesare era un tiranno e Bruto un cittadino onorando, così qui i Cherusci interrompono

il loro oratore, gridando: « Di regnar merta Arminio, è un nume »; e come lì il futuro triumviro ripiglia la parola concedendo, sulla fede di Bruto, che Cesare fosse un tiranno, e ripicchiando con ironia a mano a mano sempre più smascherata e pungente sull'affermazione che Bruto sia un uomo onorando, così qui Telgaste ripiglia il suo discorso con la frase « Uom grande è Arminio », che ripete via via che procede nell'argomentar contro la nuova voglia di regnare destatasi nel grand'uomo. E come Antonio insinua prima e poi dichiara apertamente che quel morto amava il popolo, cui lascia erede nel suo testamento, così Telgaste ricorda ai Cherusci la francescana umiltà e carità del suo piccolo eroe, che li amava più di sè stesso, che si mettea volentieri fra i loro giuochi, sedeva con essi a mensa « e suoi fratelli, Fratelli tutti li chiamava ». Il discorso dell'oratore romano è però tenuto tutto innanzi al feretro di Cesare, ch'egli stesso avea fatto trasportar sulla piazza; non così quello del tedesco. Ma il sopravvenire del luttuoso convoglio, accompagnato dalla madre e dalla sorella in lagrime, fa per l'effetto scenico ricordare della seconda scena del *Riccardo III*, quando la nuora dell'assassinato Enrico VI ne scorta la salma al sepolcro. Telgaste, come il futuro Riccardo III, fa fermare la comitiva, deporre la bara, e riprende la sua orazione non distaccandosi tuttavia da quella di Antonio. Leva anche lui di sul morto una pelle d'orso, come il Romano aveva sollevato il mantello di Cesare crivellato dalle ferite dei congiurati; e se questi rammenta con sottile malizia d'averlo visto la prima volta addosso all'eroe il giorno della vittoria sui Nervi, quegli fa del suo meglio ricordando che Baldero rifiutò « le travagliate lane » per andar vestito com'ogni altro Cherusco, ed esclamando: « Oh qual s'aprì nel seno ampia ferita »! E se non può anche lui ripetere: « Ieri ancora, una parola di Cesare avrebbe potuto tener a bada il mondo, ed ora eccolo qui giacente, e nessuno è così meschino che creda dovergli onore »; pur dice calando di tono:

Quegli occhi dove ognor la sua grand' alma
Scintillar si vedea, spenti mirate;
E questa man che Roma avrìa con duolo
Sentita in breve, questa man, che strinse
Sì caldamente oggi la mia, che spesso
Le man vostre stringea, gelida e immota.
Oh vani uman disegni! oh indarno sparsi
Sudori illustri! Ecco di tanta speme
Quel che rimane: un tronco freddo e muto.

« Questo m' avanza di cotanta spene », avea cantato il Petrarca, e ricanteranno il Foscolo e il Leopardi. — E benchè non ne abbia ragione, chè nessun Bruto avea perorato prima di lui, Telgaste non vuol lasciar d' insinuare che le sue parole « forza non han più che le altrui », e ch' è solo la forza del vero che risveglia il patriottismo assopito. Non manca però qualche fioritura nell'*Arminio* ignota affatto allo Shakespeare; per esempio, il giurar dell'oratore « per Baldero ».

Non già per questo che or vi giace avanti
Sordo ed immoto, ma per quel Baldero
Che, spirto ignudo e addolorato e ancora
Di voi pensoso, intorno a voi s' aggira.
Uditelo: egli, egli vi parla: Oh! molto
Ben perduta da me, benchè perduta
Così per tempo, spoglia mia terrena;
Oh! prezïoso acciar, se con quel colpo
Onde squarciata io l' ho le antiche fiamme
Di libertà, di gloria in voi raccendo;
Se consentite ancor grandi e felici
Di rimaner, di rimaner Cherusci.

Son manicaretti che quel selvaggio non sapea preparare!

Ma come mai il concittadino di Catullo si lasciò vincere dalla tentazione di pigliar a modello Shakespeare in codeste prime scene dell'atto quarto? Oltre tutto il resto, quel funerale avea del raccapricciante; e per esempio il Conti, nel disciplinare il *Cesare*, s'era guardato bene dal funestar con esso le sue, ahimè invano sperate!, platee. In codesta rifazione italiana si fa bellamente raccontare la scena che il poeta inglese avea cinicamente svolta sul teatro:

In vista loro,
Al cadavere illustre io discopersi
L' insanguinato e illividito volto,
Ch' era ancor grande e minacciar parea,
Rivolto contro il ciel, Roma e gli Dei.
Non osaro mirarlo i congiurati,
Ma sen fuggiro taciti ed incerti
Verso il Tarpèo.

Così adopera l' « art judicieux » educata da Boileau: « offrir à l'oreille et reculer des yeux »! Ed il Pindemonte non se ne sa-

rebbe forse staccato, se non fosse stato traviato dallo stesso Voltaire. Il quale, nella prefazione al *Brutus*, avendo ancora fresche le impressioni dei teatri di Londra e non ancora lo spettro di Banco incutendogli paura, raccontava « avec quel ravissement » egli aveva assistito a quella scena; e dava tradotto in prosa francese il discorso di Bruto, e accennava all'altro di Antonio, ricco « des figures les plus pathétiques », dimostrando quanto assurde fossero quelle regole che vietavano ai Francesi di gustare sul teatro simili bellezze. I Greci non avean sentito quel raccapriccio che questi affettavano; nè il composto Addison si era fatto scrupolo, ormeggiando in questo l'incomposto suo compatriota, di far portare innanzi a Catone il corpo dell'ucciso figliuolo, e di fargliene contare le gloriose ferite. Più tardi, il Voltaire medesimo, non potendo soddisfare all'inappagabile desiderio di alcuni suoi amici che lo pregavano di tradurre l'intero dramma, si mise attorno a un suo proprio *Cesare* « qui, sans rassembler à celui de Shakespeare, fut pourtant tout entier dans le goût anglais »; e alle scene VII e VIII dell'atto III inserì una sbiadita traduzione in versi di quell'episodio che, ripete, « passe pour un des morceaux les plus frappans et les plus pathétiques qu'on ait jamais mis sur aucun théâtre ». Fra le modificazioni apportatevi fu anche quella di non far recitare tutta l'orazione di Antonio in presenza del feretro, ma di farla interrompere, come abbiam poi visto nell'*Arminio,* dal sopraggiungere della pompa funebre. Sbiadita ho detto; non parve però tale ai contemporanei. Il marchesino Algarotti, che il Voltaire battezzò per un precoce grand'uomo sol perchè aveva a ventiquattr'anni mostrato il talento di lodarlo, trovò che l'imitatore avea di quell'episodio fatto « le même usage che Virgile faisait des ouvrages d'Ennius »; e trent'anni dopo non si peritava di ridir lo stesso chi, per correr dietro alle caliginose fantasie d'un illegittimo bardo scozzese, tumultuava contro la secolare sovranità di Omero. Fra lagrime di commozione, il Cesarotti tradusse in mediocchi versi italiani (« fiaccamente sermoneggiando » a giudizio dell'Alfieri), oltre il *Maometto* e la *Semiramide*, anche *la Morte di Cesare*, premettendovi un discorso in cui, per levare alle stelle il suo autore, vituperava quello Shakespeare ch'egli forse non conosceva meglio dell' Algarotti. E dalla stessa famosa scena del *Giulio Cesare*, prima ancora che fosse imitata dal Pindemonte, Vincenzo Monti (non credo che codesta consonanza di nomi nuocesse alla fama del Veronese!) avea derivata una delle

più belle scene del suo *Caio Gracco*, che fra tutte le tragedie nostre di soggetto romano più da vicino arieggia la larga maniera dell' « Eschilo inglese ».

E non da Shakespeare, che trattava le ombre come cosa salda, nè direttamente dal Voltaire, che con la *Semiramide* avea pur rimessi di moda gli spettri, il Pindemonte si lasciò indurre a mettere alle calcagna di Arminio l'ombra irata dell'ucciso figliuolo. Quando gli aizzati Cherusci si avventano al tiranno, questi va declamando assorto in una triste visione:

Lasciami... deh!... vanne... riposa in pace,
Ombra sdegnata e cara... . . . .
Che vuoi da me, sanguinosa Ombra? Veggio,
Sì veggio, o figlio, quella tua ferita.
Come?... io fui che la feci?... io che t'uccisi?...
Oh me infelice! oh colpo!

TELGASTE. Arminio...
ARMINIO. Padre
Chiamami ancora.
TELGASTE. Arminio...
ARMINIO. Oh!... chi m'appella?...
Chi sei?...

Codesta larva ha invece da fare con quella di Cesare, che nel dramma omonimo del Conti (a questo ha ridotta la parte degli spettri!) apparisce a Calpurnia:

Ti fuggo invano, orrido spettro!
Sempre vedrò tra le mie braccia estinto
Cesare? Lascia che un momento solo
Respiri, e compia il sagrifizio all'ombre...
Ma non è quegli il venerabil Cotta?;

con l'altra di Amestri, che nel *Serse* del Bettinelli perseguita il protagonista:

T'arresta, ombra crudel... lasciami... ancora
M' incalzi e segui, orrido spettro?... ah torna
Nell'abisso profondo... o alfin m'uccidi.
. . . . . Deh respirar mi lascia,
Ombra o Dio che tu sia...;

e con l'altra che, nei *Baccanali* di Giovanni Pindemonte, Ebuzio crede di vedere:

Ombra del padre lurido, ti vedo...
Ritta mi stai dinanzi... Odo la lunga
Flebile voce tua che in suon funèbre
Sangue per sangue mi richiede. Avrai
Sangue da me.

Ma più che con tutte codeste, la scena dell'*Arminio* ha rapporti, benchè affatto esteriori, con quella mirabile del *Saul* e con l'altra, pregevolissima anch'essa, dell'*Aristodemo*. Anche qui son presenti le figliuole Micol o Cesira alle terribili allucinazioni del protagonista, e questi, anzichè riconoscerle, le scambia col fantasma persecutore. Ed anzi le parole onde si annunzia il delirio del povero re d'Israele: « Ombra adirata e tremenda, deh! cessa: Lasciami, deh!... », serviranno, con pochi trasponimenti, d'introduzione al vaneggiare del fallito re dei Cherusci. Vero è che nel *Saul* quella scena è la più terribile esplosione della pazzia dell'eroe gigantesco, al quale i vincoli stessi fra cui l'arte alfieriana lo ha costretto par che diano nuove e più formidabili energie; e nell'*Arminio* è un mero pretesto per trattenere ancora la catastrofe. Ed è anche vero che il Veronese potè pure aver l'occhio a quei modelli d'oltralpi, ai drammi, per esempio, dell'Arnaud, ai quali lo stesso Monti, com'ha dimostrato lo Zumbini, guardò con tanto profitto.

VII.

Eppure questa tragedia così povera di poesia e così infedele alla storia; così priva di ogni originalità e perfin del pregio della versificazione che i contemporanei decantano tanto nelle poesie liriche del Pindemonte; nonchè poco inclinata a seguirla, ma così aborrente da ogni riforma donde che provenisse: codesta tragedia, concepita e pubblicata quando già tutto il teatro alfieriano e il montiano erano in piedi, divenne celebre prima che nata. Per seguire l'esempio del tragediografo suo concittadino, anche il Pindemonte « non mandolla immediatamente dallo scrittoio ai commedianti o ai tipografi », ma l'andava leggendo in « circoli d'ingegni prestanti ». Una di tali letture fu fatta in casa della contessa Verza di Verona, e per più sere consecutive perchè non

tornasse fastidiosa agli ascoltatori. Or la gentile protezione che la colta ospite accordava al poeta, l'onore onde ciascuno degl'invitati si vedeva fatto segno, le squisite qualità di cuore e le maniere cavalleresche e la varia coltura e le estese relazioni d'amicizia coi più illustri contemparanei ed anche l'espressione soave e malinconica del buon Ippolito, rendevano anticipatamente poco disposto quell'eletto pubblico di amici a guardar troppo per il sottile. Tanto più che il poeta non pare fosse troppo proclive ad accettar consigli od osservazioni. Racconta egli stesso, cominciando con un tragico « Guai a colui che, sponendo le cose proprie, non istassi apparecchiato a udir ciò che meno s'aspetterebbe », che dopo una di coteste letture uno fra gli astanti, « trattolo in disparte, gli dicesse tremando, qual chi annunzia un grande infortunio, che alla morte di Baldero, nell'atto terzo, la tragedia è finita: come se », egli soggiunge come chi non ancora ha smaltita la bizza, « la morte di Baldero, *credite posteri,* fosse l'azione della tragedia! » Il Pananti fu degl'invitati in casa Verzi, e, lontano dall'Italia, ricordava ancora la « viva e grata soddisfazione » provata nel sentir leggere quell'« opera bellissima di un nuovo genere, dove l'uso dei cori lirici è introdotto con grandissimo successo. » Lo Zacco ne dovette scriver mirabilia al Cesarotti; il quale dapprima gli rispose: « Non so... se l'*Arminio* basterà a riconciliarmi colla tragedia in generale, contro di cui è qualche tempo che ho concepito un po' di astio, e forse lo sfogherò con la penna », ma quando l'ebbe letta, riscrisse direttamente al poeta: « S'essa non vi rende il re assoluto dell'italica scena, è certo che non avete a temere di alcun Arminio che vi soverchi. » E alla Giustina Renier Michiel soggiungeva: « L'ode di Pindemonte ha la solita bellezza di quel genere ch'ei predilige; io però, per lodarlo, dirò sempre che egli è l'autore d'*Arminio.* » Perfino all'Alfieri, se le parole della D'Albany non sono un mero e personale complimento, venne desiderio di conoscerla: « Le comte Alfieri », scriveva la contessa all'amico veronese, « a fait un ouvrage depuis qu'il ne vous a vu, qu'il auroit du plaisir à vous communiquer, et il en auroit un grand, ainsi que moi, à entendre votre tragédie, dont tout le monde nous fait l'éloge. »

Quel che sembra nell'*Arminio* facesse più impressione — e non al solo Pananti — erano i cori. I quali furon giudicati di fattura squisita; e il Montanari asserisce di non aver « forse

conosciuto verun caldo amatore della nostra poesia, che in mente non ne ritenga de' lunghi brani. » E veramente in essi non manca un certo calore lirico e una gradevole sonorità. Così, nel terzo, son piene di leggiadria le strofette in morte di Baldero, e, nel secondo, questi versi che si riferiscono a Velante:

O la più amabile tra quante seno
   Alzan di latte Cherusche vergini,
   E volgon cerulo d'occhi baleno;
Bella, se il timido cervo fugace
   Siegui con l'arco; bella se intessere
   Su l'erba giovane balli ti piace:
Velante, or d'agile danza desire
   Più non ti scalda, nè i cervi godono
   Per la tua candida man di morire.....;

Ma questo stesso secondo coro pare, anzi che il canto d'una frotta di bardi, la nenia d'un'oziosa brigata di pastorelli crescimbeniani:

Ah! lunge pur da voi,
   Germani, ogni timor:
Ma paventate, o eroi,
   Sol paventate Amor.

In codesta introduzione dei cori nella tragedia si volle altresì vedere una felice innovazione. Certo, il Maffei, l'Alfieri, il Monti, lo stesso Metastasio li avevan banditi; ma in codesto sbandirli dal teatro italiano era consistita appunto la vera innovazione. Nella *Sofonisba* del Trissino e giù giù nelle tragedie dello Speroni, del Rucellai, del Tasso, del Grataroło, del Manfredi, del Torelli, il coro era rimasto sempre fisso sulla scena, a parlar coi personaggi e a dare in fin d'ogni atto il suo parere sull'azione: proprio come nella tragedia greca. Una prima riforma era stata tentata nel seicento: il Cebà e il cardinal Delfino ricacciarono il coro alla fine d'ogni atto, e più risolutamente il Bonarelli, e non pochi altri sul suo esempio, lo soppressero addirittura. Ma nel secolo seguente la fenice era risorta con più pregiudizi e più ostinazione. Carlo de'Dottori, Gianvincenzo Gravina e Domenico Lazzarini richiamaron la tragedia alla prisca dignità e le ridiedero il coro: quasi che non le bisognasse che questo per agguagliarsi alla greca! Ed allorchè l'autor della *Merope* « non

giudicò bene d'introdurre i cori, i quali allora solo parvegli doversi ammettere, quando ci si vuole introdur musica », gli adoratori del passato, in ispecie il Lazzarini, gli si avventarono contro « dicendo che senza coro la tragedia è barbara non greca »; e la sua riforma, efficacemente propugnata con l'esempio e coi ragionamenti, non sarebbe attecchita, se non fosse sorto l'Alfieri a gettar, come Brenno, nella bilancia il grave contrappeso del suo teatro. « Fra' Greci », avea ragionato il Maffei, « non disconveniva e non ripugnava il coro alla forma del teatro e dell'ampia scena; ma sui teatri moderni per verità diventa improprio... Quanto a i nostri del 1500, essi ritennero il coro perchè anche nella forma de' teatri assai cercavano d'avvicinarsi all'antica, e non di rado introduceano nella tragedia la musica. Ma se il coro è fisso, e a tutta la recita sta presente, come si ordiscono congiure o si favella di segreti e gelosi affari? e se vien solamente a dir sue canzoni in fine degli atti, com'è di tutto informato, e sopra quanto corre ragiona? » E nella maniera stessa del Maffei avea ragionato il Metastasio; il quale, avendo dimostrato come pur nella medesima Atene quell'obbligo del coro riuscisse grave, soggiunge: « Ed è assai credibile che tanti fossero allora i sospiri che spargevano i poveri poeti affannati sotto l'incomodo peso del coro stabile, quante ora sono le erudite lagrime de'nostri moderni legislatori che ne deplorano così amaramente la perdita... I moderni autori, a'quali mancan le scuse della supertizione e del costume, non sarebbero presentemente degni di perdono se, per vana ostentazione d'una magistrale (a creder loro) e pellegrina erudizione, si ostinassero a considerare il coro stabile come parte essenziale e principale del dramma, ed a violentarne il genio, torcendolo a ministeri repugnanti alla sua natura ». Ma frattanto che codesti valentuomini si sforzavano di levar dagli occhi dei contemporanei i duri veli della pedanteria, Giovanni Granelli gesuita faceva recitar dai convittori del collegio bolognese di San Luigi le sue tragedie unisessuali, ed Alfonso Varano pubblicava le proprie, tutti e due facendosi un dovere del mantenere i cori.

E su quegli appunto del *Giovanni di Giscala* del Varano il Pindemonte modellava, in ispecie quanto alla tessitura metrica, i cori dell'*Arminio*. Il primo di questi comincia con una strofetta di quattro ottonari cantata da tutto il coro. Seguono cinque strofette di sei settenari, cantate da un sol bardo; dopo

delle quali tutto il coro ripete la sua strofe. Il bardo ripiglia con un'ottava; e a lui succede un altro, che canta otto strofette, quattro di quattro settenari e quattro di cinque quinari. In ultimo tutto il coro ripete ancora una terza volta il suo ritornello. E il primo coro del *Giscala* procede in un modo molto simile: quattro settenari cantati dal coro pieno, tre strofi di sei ottonari da una voce sola, alcune altre in settenari da parte del coro, un'ottava dalla voce sola, il ritornello del coro pieno, tre strofette di quattro settenari da parte del coro, il ritornello del coro pieno. E come si somiglian fra loro i primi, si somigliano gli altri; senza che però codesta maniera metrica si riscontri, ch'io sappia, anche in altre tragedie. Essa aveva specialmente di mira la musica. « Tutti i cori », avvertì il Varano, « possono adattarsi ad ogni sorta di armonia, essendo questi composti di canzonette e di arie, ed avendo ogni coro un'ottava per un recitativo accompagnato dagli strumenti di musica »; ed il Pindemonte allegò un passo del Blair, per ispiegare lo stesso intendimento, che cioè i cori servissero da intermezzi musicali in luogo delle insignificanti e spesso improprie musichette.

Sennonchè al cavalier veronese rincresceva, pare, che si facesser di cotali riscontri della sua con le tragedie del Varano; le quali, in quegli anni ch'era letto ed ammirato l'*Arminio* e la poesia biblica del Monti si diffondeva dall'un capo all'altro dell'Italia, erano anch'esse lette ed ammirate. E cercava di screditarle. « Non basta », egli scrisse nel secondo dei Discorsi, « il porre tra un atto e l'altro questa parola coro, e una canzone stendervi sotto, come per cagion d'esempio nel *Demetrio* del Varano. E vuolsi ancora considerare che non istanno ugualmente bene in bocca di tutti... Perchè cantano, a non parlare d'altre tragedie, i soldati nel *Giovanni di Giscala* del suddetto Varano? Pur non mancherà chi dopo letti i cori dell'*Arminio* ricorderà con grande lode quei del *Demetrio* e del *Giovanni di Giscala;* e non meraviglia: conciossiachè lo scrittore ferrarese, oltre le doti poetiche tanto superiori alle mie, ha sopra di me il vantaggio ancor d'esser morto ». Forse pur in questa scherma il Pindemonte volle scimmiottare il Voltaire! E a buon conto anche il merito ch'egli pretende tutto per sè, d'aver reso cioè molto verosimili i cori mettendoli in bocca dei bardi « di cui è uffizio sì proprio il cantare che il nome ne traggono », sarebbe stato giusto e leale ch'ei lo riconoscesse almeno in parte dal Klopstock e dal

Cesarotti. L'uno gli aveva se non altro fatto credere che fosser possibili dei bardi cherusci, ai quali in un'azione drammatica su Arminio si potesse affidare l'espressione lirica degli avvenimenti, e che quel nome traesse origine dalla lor qualità di cantori; l'altro gli aveva, oltrechè suggerite qua e là frasi ed immagini di quella rumorosa poesia nordica che per un momento minacciò di coprire col suo *bardito* la serena melodia dell'arte meridionale, mostrato anche nel *Comala* l'esempio d'un poemetto drammatico, in cui un coro di bardi intuona prima l'inno della vittoria intorno a Fingal, poi, morta la fanciulla amata, la nenia funebre. E più ancora sarebbe stato giusto che lo riconoscesse dall'inglese Guglielmo Mason, morto il '97; il quale raccolse notizie storiche e leggendarie su gli antichi druidi e bardi gallesi in un largo commento alla famosa ode del Gray, e compose due tragedie, « regolarissime, alla greca, e col rancidume dei cori » (son parole del Pindemonte). Nell' una di esse, il *Carattaco*, celebrò gli antichi prodi sopraffatti dai Romani sull' isola di Mona; e a quei druidi, che Tacito descrive intorno ai combattenti levando al cielo le mani e gridando orrende preghiere, e ai supposti bardi, egli affida appunto la parte del coro. Il Pindemonte non ricorda quest'altro suo precursore se non come uno di quegl'inglesi cui diede ombra la troppa libertà del teatro di Shakespeare.

VIII.

Benchè l'*Arminio* fosse concepito nel 1797, quando Napoleone non era che il più fortunato dei generali francesi, e fosse pubblicato nel 1804, nello stesso anno, cioè, in cui il primo console era sfarfallato in imperatore; pure non può per ciò solo sembrare inverosimile che nell'ambizioso protagonista il poeta volesse adombrare il pericoloso vincitore di Montenotte e di Millesimo. Non dovea esser molto arduo l' indovinare a che quella facile fortuna avrebbe, fra tanto trambusto di fatti e d' idee, condotto il geniale avventuriero; e, per esempio, il Foscolo, nel dedicargli il 26 novembre '99 la ristampa della sua ode repubblicana del '97, cercava apertamente dissuaderlo dal ripassare il Rubicone. Che anzi, dal veder così bene intesa, nella più moderna accezione, la parola « egualità » dai barbari Cherusci di questa tragedia; dal sentir dalla loro bocca proclamare mas-

sime di prudenza politica e di diritto delle genti in completo disaccordo con quanto noi sappiamo dei loro costumi:

Un popol vero, il qual conosca e stimi
Sè stesso, in pace i campi suoi coltiva,
E il ferro su gli altrui non porta e il foco;

e maledire alla «plebe signora», come se già avesse sulla coscienza tutte le turpitudini dell'ottantanove: si direbbe che ne derivi nuovo rincalzo al sospetto, non forse i veri Cherusci del Pindemonte sien quelli ch'egli avea visti ebbri di licenza tiranneggiar sulla Senna. E dacchè Tacito non ci dice nulla della politica teocratica o vaticana di Arminio, e dalla tragedia italiana sappiamo invece che quell'ambizioso avea preso a parte delle sue macchinazioni anche il clero; ei se ne vorrebbe meglio concludere il cherusco eroe del Pindemonte esser nato in Aiaccio, e il fedele suo clero esser composto di quegli stessi « Druidi porporati » contro cui armeggiava il Manzoni giovanetto.

Tuttavia codesti anacronismi potrebbe al poeta averli bensì suggeriti la realtà che gli palpitava d'intorno, senza che però tutto il dramma fosse un'allegoria politica; com'è, per contrario, il *Nabucco* di Giambattista Niccolini, stampato anonimo a Londra nel 1816, quando cioè il nuovo monarca babilonese era già stato relegato nell'isola remota. Il Pindemonte potè anche essersi imbattuto a caso in quell'argomento; ma, sceltolo, non gli era più quasi possibile non pensare nel trattarlo, e non far pensare, agli avvenimenti del giorno. Codesto non saper sottrarsi alle seduzioni d'una qualche calzante e provocatrice allusione, d'una tinta più efficacemente vivace, d'una sfumatura più ardita ed opportuna, è il tributo che i cultori anche più devoti e scrupolosi dell'arte storica pagano al loro tempo. Dicono che la ragione principale dell'accoglienza entusiastica che la Corte di Versailles fece all' *Esther* di Racine fosse la prevenzione che il poeta avesse nei personaggi biblici adombrato persone contemporanee: la Montespan allontanata dai favori regali, nell' « altière Vasthi » che il re « chassa de son trône ainsi que de son lit »; e nel crudele Aman, il Louvois già caduto in disgrazia; e che avesse inteso accennare all'editto di Nantes, quando fingeva di parlare della persecuzione contro gli Ebrei. Non saprei determinare quanto il Racine met-

tesse di suo a giustificare coteste pretese allusioni; ma so che perfin il Manzoni non è riuscito a salvarsi da simili sospetti. Il suo Carlomagno così diverso dal tradizionale eroe delle *chansons* e dei nostri poemi, e la gentile vittima delle impudiche voglie di lui, alla quale la storia non prestava nè un tratto caratteristico nè un particolare qualsiasi, hanno indotto qualcuno a supporre che, nel dipingerli, il poeta ripensasse al valore ed ai vizi del più recente imperatore dei Francesi, ed al ripudio di colei che, nella sventura, meritava il compianto che le sarebbe stato negato se fosse rimasta sul trono dell'oppressore. Ed anzi, in un passo del *Discorso* illustrativo della tragedia (cap. V), par proprio che si pronunzi « l'ardua sentenza » dalla quale il poeta del *Cinque maggio* avea voluto astenersi. « Se alcuno », egli dice, « crede che il soggiogare uomini i quali non avevano il mezzo di resistere, che levar l'armi dalle mani che le lasciavano cadere, che il guerreggiare senza un pretesto di difesa, l'opprimere senza pericolo, fosse gloria; non c'è nulla da dirgli ».

Il Pindemonte, l'abbiam già visto, non era d'altro lato così tenero e fervente amico della verità storica da indietreggiare innanzi ad un anacronismo; nè aveva poi in politica convinzioni così chiare e precise da divenirne apostolo. Quel turbinìo di avvenimenti, quel continuo rimescolamento di armi, di vittorie, di trattati, di viltà, di prepotenze, fastidivano senza dubbio pur lui, fatto per l'abbandono sereno e malinconico dell'idillio; ma alla lotta preferiva il ritrarsi *procul negotiis*, a meditarvi elegie. « La bassa adulazione » — scrisse di lui il Foscolo — « e la maligna satira, sono vizi di cui non si scorge neppur l'ombra nel carattere di questo poeta... Egli fu in teoria un costante amico della libertà; ma, dacchè avvenne l'invasione francese, prese per norma della sua condotta di non manifestarsi al pubblico, e le si mantenne fedele nonostante il maggior fratello e molti dei suoi amici fossero gravemente impigliati nelle gare di parte. Ond'è ch'egli si è limitato solo a deplorare sulla sua flebile lira le rovine e le stragi, che pel corso dei secoli il ferro straniero apportò sì spesso alla sua infelice patria. E mentre la rivoluzione ferveva anche in Italia, egli passava il suo tempo fra Venezia e Verona, quasi del tutto assorto nella versione dell'*Odissea* ». Gli pareva anche questo, secondo scrisse alla contessa Verza che gli avea più volte rimproverata la sua tiepidezza, un dono delle muse.

Non è lecito però supporre che, è come veneto di Verona e come cavaliere Gerosolimitano, rimanesse del tutto indifferente allo strazio e al grande scempio che l'ambizioso Francese faceva proprio allora e di Verona e della Venezia e dell' ordine di Malta. Qualche accenno angoscioso ai brutti tempi che gli toccava attraversare non manca nelle sue lettere. Al Bettinelli, che se ne stava rincantucciato in Verona, scriveva: « Se foste venuto prima a Venezia, credo che non mi avreste riconosciuto. Mi avreste veduto le guancie gonfie gonfie, come si dipingono i venti, stante che la mia bocca era piena di cose, ch' io non potea nè inghiottir nè sputare; ma ora sto molto meglio, e mi pare di aver ripresa la mia solita fisonomia ». E ancora: « I Francesi paiono disposti a partire. Quello ch' è certo è che partono sopra i cavalli ch'erano sulla facciata della chiesa di san Marco. Non essendovi più Veneziani, è chiaro appartener quei cavalli ai Francesi, che insieme co' Veneziani li conquistarono ». Resterebbe da vedere se codesto suo sdegno fosse poi tanto, da cercare a qualunque costo uno sfogo letterario, fosse pure per una valvola mascherata. Il turpe trattato di Campoformio, ch'era firmato appunto in quell'anno in cui l'*Arminio* fu concepito, come avea consigliato alla battagliera anima del Foscolo le maledizioni e gli sconforti del *Jacopo Ortis,* così potrebbe aver suggerito al mite Veronese il soggetto della sua tragedia. Ed anzi, il sentirgli ricordare con una talquale insistenza che questa, che veniva in luce nel 1804, era stata scritta, insieme col Discorso secondo, nel 1797 — « di che », ei nota, « mi piace fare avvertito il cortese lettore per più ragioni, che potrebbero a taluni non parer necessarie, ma che tali sembrano a me » — ingenererebbe quasi il dubbio che non tutte letterarie fossero codeste ragioni. Ma si correrebbe forse troppo, giacchè altre lettere mostrano bensì nel poeta l' intenzione d' imbandir nella tragedia che avea tra mani massime di sana politica, non però il secondo fine di ritrarre sotto antichi nomi fatti recenti. Il solito Bettinelli veniva mettendo assieme un poemetto in dodici canti in ottava rima, che avea intitolato *L' Europa punita o il Secolo XVIII;* e che giace ancora inedito, insieme con un altro in tre canti sulla *Caduta di Venezia* e con un altro di quattro su *Buonaparte in Italia,* nella biblioteca di Mantova. Dov' è bene che rimangano, anche per pietà della fama del loro poeta, il quale

nei primi due profondeva biasimi su colui che è poi il turibolato eroe del terzo! E il buon Ippolito gli scriveva: « Veggo che il poema sarà non meno edificante che bello, e quasi da leggersi in chiesa. Vorrei poter dire lo stesso della mia tragedia; ma questa è affatto profana, il confesso. Gli amori però sono casti, e la politica mi par sana. Non è ancor molto nel secolo decimottavo? » E in un'altra lettera al conte Zacco: « Non mi curo più nulla di quanto accade nel mondo; passo il mio tempo con certa gente vissuta varii anni sono (i Cherusci), e assai buona, mi pare. Vorrei che questa buona gente piacesse anche a voi. »

Quali però siano state le intenzioni del Pindemonte, i suoi amici, racconta il Montanari, « non poco per lui temettero quando diede in luce questo lavoro, e in Milano i piaggiatori del potere, che andava sempre più divenendo assoluto,... non ardivano sulle prime nominare *Arminio,* nè voleano averlo ricevuto in dono, nè averlo letto ». Lo stesso poeta non dovea sentirsi sicuro, giacchè la prima edizione, ch' è quella da noi seguita, comparve come stampata a « Filadelfia, dalla stamperia Klert ». Un' opera patriottica era ad ogni modo, e la Censura se ne sarebbe potuto immischiare. « Le but général de l'ouvrage se montre assez de lui même », asserisce il traduttore francese di quel dramma pel *Répertoire des théâtres étrangers,* « et ne pouvait être méconnu à l'époque où il parut. Noble entreprise sans doute de réveiller alors le patriotisme dans les âmes italiennes, de fortifier ce sentiment de tout ce qu'il a de saint dans le respect des lois, et le culte des souvenirs, et de proclamer en face de deux oppressions étrangères, qui se disputaient l'Italie, une égale haine pour le dispotisme, soit qu'il se présentât avec l'antique éclat du diadème, soit avec le bonnet sanglant de la licence ». Ma nessuno gli badò, e nè quella prima stampa nè le posteriori furon proibite. Vero è che in quella luna di miele la polizia imperiale non era ancor divenuta così sospettosa come divenne dopo; e ad ogni modo non era ancora comparso il decreto che, richiamando in vita senza confessarlo le angarie del vecchio governo, prescrisse nessun' opera potersi stampare senza che prima fosse esaminata dai censori, e non potersi pubblicare senza il beneplacito del ministro. Fu, come tutti sanno, in forza di questo decreto che il general Savary, ministro di polizia,

interdisse la pubblicazione della *Germania* della Staël, non ostante la licenza che la Censura era venuta mano a mano accordando a ciascun foglio dopo un esame minuzioso e pedantesco; e, pur dopo l'assenso della Censura, fu dal vicerè d' Italia proibita la rappresentazione dell'*Aiace* del Foscolo. Tuttavia anche prima del 1810 non sarebbe al governo imperiale mancata la maniera di ricacciare in gola a un imprudente poeta le sue parole ardite, se tali fossero sembrate le dette da lui. Ma forse dell' innocenza dell'*Arminio* parve bastevole garanzia il nome e la fama del suo autore; come per contrario non parvero, nel caso loro, i nomi della figliuola di Necker e dell'autore dell'*Ortis*. E fors'anche fu reputata non abbastanza temibile un' opera teatrale a cui sarebbe mancato sempre il teatro.

IX.

Formuli lui, il lettore, se gli piace, un giudizio sintetico su codesta tragedia d' un « des poëtes actuels de l' Italie qui a le plus de charme et de douceur », quale il Pindemonte fu proclamato da Corinna. Quanto a me, preferisco concludere con le parole che sul conto di lui il Cesarotti scriveva alla Michiel: « Il titolo che gli date di *egregio* gli calza egregiamente per il suo onesto ed illibato carattere, e godo moltissimo che v'accordiate meco nel pregiar questa sua qualità più che l'esuberanza dello spirito. Sapete ch' io l' ho detto più volte, che uno dei pregiudizi sociali è quello di apprezzare i talenti più che l' onestà. Il sistema della società non ha propriamente bisogno che di probità e di buon senso; e sarebbe un problema, o piuttosto non lo sarebbe, se cotesti genii trascendenti, o sedicenti tali, abbiano fatto al mondo più bene o male ».


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 07015 7899

